



SOCIEDAD DE
CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XLII
Curso 2013 - 2014

CONCIERTO NÚM. 797
XIV EN EL CICLO

Recital de piano por: JAVIER PERIANES

TEATRO PRINCIPAL

Martes, 1 de abril

20,15 horas

Alicante, 2014

JAVIER PERIANES



Últimas temporadas: Perianes ha colaborado con prestigiosos directores como Daniel Barenboim, Rafael Frühbeck de Burgos, Zubin Mehta, Pablo González, Juanjo Mena, Michael Tilson Thomas, entre otros. Compromisos recientes y futuros incluyen actuaciones con formaciones españolas e internacionales como la Yomiuri Nippon Orchestra en Tokyo, Filarmónica de San Petersburgo, Malaysia Philharmonic, London Philharmonic Orchestra, New World Symphony junto a Osmo Vanska, Orquesta Nacional de Francia, Queensland Orchestra, Orquesta Gulbenkian, Malmö, BBC Philharmonic así como recitales en Madrid (Ciclo Scherzo), Alicante, San Petersburgo, París, Barcelona, Tokyo, etc.... Su nombre resulta habitual en los más importantes festivales españoles, con exitosas actuaciones en los de Santander, Granada, Canarias, Peralada y San Sebastián. En

septiembre de 2011 el Neue Luzerner Zeitung publicó: *“El debut en Lucerna de Javier Perianes fue un descubrimiento. Su pulsación es increíblemente dulce y cuidadosa. Esto confiere a la música claridad e intimidad, sin que su ejecución se resienta por ello de fuerza expresiva. Perianes no es un virtuoso lleno de vigor, sino un poeta del teclado”*.

Visitó la Sociedad de Conciertos de Alicante:

13/11/2007, interpretando obras de Beethoven y Chopin.

10/04/2012, con el violonchelista Adolfo Gutiérrez interpretando obras de Schumann, Beethoven, Schubert y Brahms.

Lo más destacado de su carrera: Durante la temporada 2012/2013 ha sido Artista en Residencia del Teatro de la Maestranza y de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Su presencia es también permanente en la programación de prestigiosas salas de conciertos de todo el mundo, incluidas el Auditorio Nacional de Madrid, Palau de la Música de Barcelona, Palau de les Arts Reina Sofía y Palau de la Música de Valencia, Wigmore Hall de Londres, Concertgebouw de Ámsterdam, New World Center de Miami, Barbican Hall en Londres, Teatro de los Campos Elíseos de París, así como la KKL en el Festival de Lucerna junto a la Filarmónica de Israel y Zubin Mehta. En 2012 recibió el Premio Nacional de Música otorgado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

Grabaciones: Sus proyectos discográficos con Harmonia Mundi han sido recibidos de manera entusiasta por la crítica internacional. Grabaciones recientes incluyen los Impromptus y Klavierstücke de Schubert, sonatas para teclado de Manuel Blasco de Nebra, Música Callada de Mompou, la música para piano de Manuel de Falla y una grabación en directo de Noches en los Jardines de España junto con la Orquesta Sinfónica de la BBC y Josep Pons (nominado a los Grammy Latinos) así como un CD con las Sonatas Nos. 12, 17, 22 y 27 de Beethoven. Su último trabajo está dedicado a Chopin y Debussy (*“Les son et les parfums...”*).

PROGRAMA

- I -

- MENDELSSOHN** **Canciones sin Palabras (selección)**
(12 min) echs Gesänge op. 107
- BEETHOVEN** **Sonata No. 12 op. 26 en La bemol Mayor**
(19 min)
- MENDELSSOHN** **Variaciones Serias op. 54 en Re menor**
(12 min)

- II -

- CHOPIN** **Berceuse op. 57**
- DEBUSSY** **Clair de lune**
(nº 3 Suite Bergamasque)
- CHOPIN** **Barcarola op. 60**
- DEBUSSY** **L'isle joyeuse**
- DEBUSSY** **Les sons et les parfums...**
(Preludio no. 4 Libro I)
- CHOPIN** **Balada no. 4 op. 52 en Fa menor**

MENDELSSOHN-BARTHOLDY, FÉLIX (Hamburgo 1809 - Leipzig, 1847)

Canciones sin palabras (Selección)

Variations sérieuses (Variaciones Serias) en Re menor Op. 54

Junto a la claridad compositiva la música de Mendelssohn muestra, de acuerdo con su resuelta adhesión a los ideales clásicos, influencias equivalentes de J.S.Bach particularmente en la técnica fugada, de Haendel en cuanto a ritmo y progresión armónica, de Mozart en la caracterización dramática, las formas y las texturas melódicas y de Beethoven respecto al manejo instrumental aunque, pese a esos ascendientes, desde 1825 desarrolló un estilo propio, frecuentemente apuntalado por su sólido armazón cultural en el que, como romántico eminente, prima, el hábil empleo de polifacéticos incentivos extramusicales: literarios, históricos, geográficos, plásticos, pictóricos o emocionales.

La obra de piano de Mendelssohn es mucho más variada y amplia de lo que se le suele atribuir. Como genio precoz, concibió sus primeros trabajos muy joven y ya en 1821, con tan sólo 11 años, escribe la Sonata en Sol menor Op. 105, en la que se aprecia una sorprendente facilidad y claras reminiscencias de Mozart y Haydn. Aunque de su obra pianística alguna pieza temprana haya quedado en el olvido, la mayoría ha sobrevivido íntegramente hasta los tiempos actuales.

La *ornamentación*, la *variación* y la *fuga* representan los tres pilares formales en los que asienta el gran influjo que ejerció Johann Sebastian Bach sobre los compositores sucesivos. Durante su vida, su reputación de gran virtuoso del órgano llegó a difundirse por todo el territorio alemán y, singularmente por su inigualable habilidad con el contrapunto, su prestigio jamás se extinguió entre los músicos profesionales. Tras su muerte su renombre perduró y, hacia 1770, empezaron a circular por toda Europa Central copias manuscritas de varias de sus obras más importantes (véase el “*Arte de la fuga*”) por lo que los más destacados compositores e intérpretes conocían al menos una parte de sus logros musicales. Si bien durante el Clasicismo, Mozart, Haydn, Clementi y un todavía inmaduro Beethoven abordaron puntualmente el estilo contrapuntístico, es a Mendelssohn a quien lícitamente corresponde el mérito de rescatar y popularizar una gran parte de la obra y el legado de Bach. Difícilmente se hubiera reestrenado *La Pasión según San Mateo* de no haber sido por su empeño de recuperar los pentagramas perdidos del oratorio y, gracias a su tesón, el 11 de marzo de 1829, fue presentada por primera vez después de la muerte de su autor en la *Singakademie* de Berlín, dirigiendo el propio Mendelssohn la orquesta y su maestro, Karl Friedrich Zelter, los coros, inigualable hito histórico musical con el que se inicia, para el gran público en Europa, el

auténtico interés moderno por la música de Bach. Bromeando destacaba Mendelssohn la curiosa coincidencia de que precisamente hubiese sido un «judío», como él quien, al final, redimiera la obra del más importante de los compositores «religiosos cristianos». Pero además del mérito de rescatar y enaltecer la figura de Bach, su influencia marcó, profundamente, los rasgos de la madurez musical de Mendelssohn y difícilmente puede comprenderse su lenguaje sin tenerla en cuenta. Muchas de sus obras como los *Preludios y Fugas* Op. 35 para piano y el Op. 37 para órgano se inspiran netamente en corales y fugas barrocas, logrando una brillante síntesis de polifonía y estilo pianístico libre y dos Oratorios, como *Paulus* (1836), *Lobgesang* (1840), así como motetes, cantatas y composiciones corales toman al gran maestro “Cantor de Leipzig” como modelo.

Los Seis Preludios y Fugas Op. 35 fueron creados a lo largo de un período que se extiende entre 1832 y 1837 siendo en cualquier caso la fuga la primera en escribirse. En el Preludio y Fuga nº 1 en Mi menor, el primero marcado como *Allegro con fuoco* y caracterizado por sus brillantes arpeggios, fue escrito el 1837 para ser pareado con una fuga creada junto al lecho de su fallecido amigo August Hanstein diez años antes. El preludio es similar en textura y planificación a muchas de las “*Canciones sin palabras*” de las que por aquella época había ya compuesto un cierto número, pero tiene un mayor vigor melódico e impetuosidad. A lo largo de la fuga se produce un gradual incremento de la tensión, que en su *clímax* conduce hacia una impresionante melodía coral para terminar con una tranquila reminiscencia del tema. Existe otro Preludio y Fuga en la misma tonalidad de Mi menor Op. 54 cuya segunda parte, la más interesante de las dos, se escribió en 1827 y el preludio en 1841, aunque en ningún caso alcanza el nivel de calidad del Op. 35.

La etapa bélica post napoleónica transcurrió en Europa con un notable empobrecimiento que afectó de tal modo a todos los estamentos sociales, desde la burguesía hasta la aristocracia, que esa obligada austeridad permitió apreciar mejor la grandeza de lo pequeño, estimulando el nacimiento de un arte intimista que simboliza una de las manifestaciones culturales incorporadas al movimiento sociopolítico del período histórico conocido como *Vormärz*, etapa convulsa de centro-Europa que se inicia tras el Congreso de Viena y que condujo, finalmente, a la fallida revolución de Marzo de 1848. A lo largo de este confuso período se sitúan las “*Canciones sin palabras*” (“*Lied ohne Worte*”) para piano de Mendelssohn pues sus 48 piezas, distribuidas en ocho volúmenes de seis obras cada uno, se escribieron precisamente entre 1830 y 1845, editándose a partir de 1834 con varios números Opus asignados: 19, 30, 38, 53, 62, 67, 85 y 102, estos dos últimos póstumamente. No se conoce

con precisión, sin embargo, si Mendelssohn, que corregía y repasaba con esmero las partituras manuscritas, las dejó desde el principio en la forma en que han llegado a nosotros pero, en cualquier caso, la serie sirve como un diario musical muy personal en el que el compositor expresa con precisión sus ideas aunque, como repetidamente alegó, no encierran un equivalente verbal. Pese a que Mendelssohn deploraba el procedimiento, en realidad, fueron los editores posteriores quienes decidieron aplicar los títulos que definen cada una de las piezas intentando sugerir, al margen de la supuesta percepción del autor, al menos una posible interpretación de la disposición de ánimo que encierra cada pieza.

Evidentemente las *Canciones sin palabras* representan la contribución esencial de Mendelssohn a la producción velozmente creciente de la miniatura musical durante el siglo XIX. La definición se debe a su hermana Fanny que ya cuando tenía sólo 19 años, había anotado en su diario: «*Mi cumpleaños fue celebrado muy agradablemente... Félix me ha dado una canción sin palabras para mi álbum (luego ha escrito otras varias maravillosas)*». Preguntado el compositor, una vez, sobre su motivación respondió: «*Incluso si en una u otra de ellas tenía una palabra o palabras en particular en la mente, prefería no decirla a nadie, pues una misma palabra puede tener significados diferentes de una persona a otra. Sólo las canciones dicen las mismas cosas, evocando en cada uno el mismo sentimiento, un sentimiento que no puede expresarse con palabras*».

No obstante, para los contemporáneos de Mendelssohn la noción de canciones sin palabras pareció un paradójico contrasentido pero, ciertamente, su objetivo se ajustaba con fidelidad a lo que su título sugería, música en su forma más simple y pura, saturada de sentimiento, que trataba de expresar su propio significado prescindiendo de cualquier connotación verbal. Al poseer como compositor un perfecto dominio técnico de los medios disponibles, Mendelssohn siempre fue capaz de escribir una música oportuna y apta, capaz de lograr sus efectos con una notable economía de medios aunque tampoco hay que ignorar su oportunidad ya que estas páginas breves de piano podían promover un apreciable mercado facilitando eventualmente su publicación, en una época en la que tocar el piano, en la propia casa, estaba muy bien visto socialmente. Ciertamente, a pesar de su carácter poco pretencioso y su sólo aparente escasa exigencia técnica, el misterio creado a su alrededor hizo que, en su mayor parte, fueran elevadas popularmente no sólo al rango de «pilares del repertorio del piano» sino como estableció el musicólogo Kart Schumann a la categoría de «*una posesión familiar, tan extendida en Alemania como los cuentos mágicos de los Hermanos Grimm, los cuadros de Ludwig Richter o las poesías de Uhland (...) y, al mismo tiempo tan*

queridas en la Inglaterra Victoriana». En el terreno del concierto pocos intérpretes contribuyeron más a su renombre que la pianista Clara Wieck (viuda de Schumann, amiga y admiradora del compositor y a la que dedicó el quinto volumen Op. 62. de su colección).

En definitiva, el inmediato éxito de las «Canciones sin palabras» se debió sin duda a que proporcionaron a su época lo que ésta demandaba. En efecto, pese a su enorme respeto con la tradición y los modos de expresión clásicos, no cabe ignorar en Mendelsohn la competencia para estar al tanto de las corrientes renovadoras del romanticismo que, cada vez más, imponía la pieza corta de carácter, acompañada frecuentemente de títulos nunca usados previamente en la literatura del teclado, como el modo de condensar un momentáneo estado de ánimo. Por ello la disposición de estas piezas es muy clara, casi siempre en la forma *Lied* ternaria, y sigue el esquema obligado de la página romántica para piano, que proliferó por entonces bajo denominaciones varias como “*Impromptu*”, “*Momento musical*”, “*Fantasía*”, “*Bagatela*” o “*Preludio*”. La paternidad de ese género pianístico es atribuible, en cierto grado, al irlandés John Field (1782-1837), padre del *Nocturno* y de la pieza de salón, que proclamaba el valor y la autenticidad de las «melodías reposadas» y soñaba con una «música inmóvil», de ámbito limitado, en fuerte contraste con la propia del Clasicismo, que discurría en grandes espacios. Por otro lado, hay que tener en cuenta que, principalmente, fueron concebidas para la más leve sonoridad del piano originario que para el potente instrumento de teclado de concierto actual.

Con el fin de sufragar un monumento a Beethoven en Bonn, Pietro Mechetti promocionó un álbum de piano en el que colaboraron diversos célebres compositores de la época como Chopin, Czerny, Doler, Henselt, Kalkbrenner, un jovencísimo Liszt, Moscheles, Taubert and Thalberg, que llevaba el título *Dix morceaux brillants (Diez piezas brillantes)*, proyecto en el que también contribuyó Mendelssohn que por el contrario tituló su pieza como **Variations Sérieuses (Variaciones serias) en Re menor Op. 54**, escritas en 1841 y publicadas en Viena el año siguiente. Con ese epígrafe y en contraste con las numerosas «variaciones brillantes» de otros célebres pianistas de la época, con su reconocida modestia de Mendelssohn, renunciaba a ese pretencioso esplendor ajeno a su talante, pese a que las diecisiete piezas que componen la serie, pues una de las dieciocho originales fue suprimida, tienen, por supuesto momentos de espléndido lucimiento. El tema de Mendelssohn de carácter amable, posee, efectivamente, señalada belleza y patetismo y si bien, por lo general, se mantienen las características más destacables del trazado melódico, en algún caso, el esquema armónico de las variaciones está modificado

considerablemente y muestra unas características peculiares, dando como resultado una escritura diversa e ingeniosa. Existen otras dos series La Op. 82 en *Mi bemol* y la Op. 83 en *Si bemol*, agradables pero de trato menos refinado.

Esta noche escucharemos de manos de nuestro joven compatriota y virtuoso pianista, Javier Perianes, una selección de piezas de las "*Canciones sin palabras*" que, de acuerdo con nuestro comentario anterior, no es posible identificar nominal ni numéricamente pero que se nos indica tienen una duración aproximada de 12 minutos, con seguridad de un exquisito placer estético.

BEETHOVEN, LUDWIG VAN (Bonn, 1770 – Viena, 1827)

Sonata No. 12 op. 26 en La bemol Mayor

Las 32 sonatas para piano de Beethoven representan el ciclo más extenso, complejo y difícil de la historia universal del instrumento y el paradigma con el que se miden y comparan las demás obras del género, manifestando en ellas tanto su genio como su personalidad revolucionaria que le sitúan como el más destacado creador de la forma sonata del período de transición comprendido entre el Clasicismo y Romanticismo. No es por ello sorprendente que el famoso director, pianista y crítico musical alemán Hans von Bülow, describiera la obra como el Nuevo Testamento del piano, contraponiéndola al Antiguo, que estaría representado por la creación para teclado de Juan Sebastián Bach y, ciertamente, la proposición no es exagerada pues las sonatas no solo simbolizan la cúspide del repertorio pianístico universal sino una de las más lúcidas revelaciones musicales de la cultura occidental.

En la **Sonata No. 12 op. 26 en La bemol Mayor** de nuevo surge el nombre del príncipe Karl von Lichnowsky, entusiasta protector de Beethoven como sujeto de la dedicatoria de la partitura que apareció en un principio con el número opus 26, en Marzo de 1802, publicada por el editor Cappi en Viena. Los cuatro movimientos de la sonata op. 26 son: *Andante con variazioni*, *Scherzo*, *Marcia funebre* y *Allegro*.

Los primeros esbozos del compositor datan de 1800 y la obra debió finalizarse en 1801. El título dado por Beethoven al tercer movimiento: "*Marcia funebre sulla morte d'un eroe*" figuraba también en los primitivos bocetos de 1800, por lo que hay que suponer que este fragmento estaba ya previsto desde el origen y no fue añadido después como se ha creído alguna vez. Al contrario, parece que Beethoven, en un principio, había

situado el *Allegro* antes de ella, para decidir, finalmente, que este formara el movimiento conclusivo. Lo más destacable de la pieza es pues el que comience, insólitamente, por un movimiento con variaciones y que tiene su centro en la citada marcha fúnebre sobre la muerte de un héroe (a la que se han buscado siempre conexiones con la *Sinfonía Heroica* comenzada en 1802 y terminada dos años más tarde, o con la Sonata en Si bemol menor op. 35 de Chopin), situada en tercer lugar tras un *scherzo* y dominada por un implacable ritmo de 4/4, sólo alterado por unos acordes amenazadores de séptima disminuida. El *Allegro* final, más breve, es impetuoso y decidido (otro paralelismo con la obra de Chopin). Sobre la *Marcha fúnebre* reproducimos el comentario del periódico vienés *Allgemeine Musikalische Zeitung* en 1802: "Algunos pasajes están, tal vez, trabajados con mucho arte. Sin embargo no se ajusta en nada a la pieza de armonía verdaderamente grande, sombría y magnífica (*Marcha fúnebre*) pues en ella todo lo que es dificultad y arte es necesario en la expresión".

En el *Andante con variazioni* alejándose de la forma sonata tradicional (el famoso "allegro de sonata") Beethoven propone, de entrada, una serie de variaciones cuya concepción para *Boucourechliev* supone el final de un tipo de variación llamada "ornamental" elaborada alrededor de un modelo melódico mantenido a todo lo largo del pasaje y, por el contrario, es la prefiguración de esos grandes ciclos de metamorfosis que representan las más postreras variaciones beethovenianas. El tema es aquí un canto calmado y profundo que se reparten las dos manos en la octava y que se desarrolla con regularidad en forma de *lied* de treinta y cuatro compases. Para Tranchefort ("*Guide de la musique de piano et de clavecin*" ed. Fayard 1987) existe un evidente parentesco del tema con el *Impromptu* n°2 Op.42 de Schubert. El segundo movimiento *Scherzo*, vivo y abundante "concentra las energías del *Allegro* de sonata habitual". El tercer movimiento la célebre *Marcia fúnebre* ("*sulla morte d'un eroe*") es en realidad un *Maestoso andante*, indicación que no figura, por otra parte, en el manuscrito original y que, al parecer, fue añadido sobre las pruebas ya impresas. La *Marcha fúnebre* tiene la curiosidad histórica de ser la pieza que acompañó el entierro de Beethoven además de constituir una pieza esencial de repertorio de orfeones de todo el mundo con motivo de actos fúnebres, civiles y militares, en base a que su escritura pianística, muy orquestal, se presta notablemente a esos arreglos para mayores formaciones instrumentales. El cuarto movimiento *Allegro* sucediendo y en contraste con la grandiosa tristeza del anterior parece muy límpido, un tanto desenvuelto e, incluso, algo indiferente. Se ha dicho que Beethoven, con su tradicional rebeldía pretendió, conscientemente, desconcertar al auditorio. A diferencia del *Andante* inicial, la simplicidad de su construcción es la de un rondó, sin ninguna variación.

CHOPIN, FRÉDÉRIC (*Zelasowa Wola, Polonia, 1810 - París, 1849*)

Berceuse op. 57

Barcarola op. 60

Balada no. 4 op. 52 en Fa menor

La mayor parte de la música de Chopin fue escrita para su propio instrumento, el piano, empleando un lenguaje característico cuyas raíces se sientan, en cierta medida, en el bel canto italiano, en una parte significativa de la música popular polaca y, sobre todo, en la fecunda inspiración propia su habilidad técnica como instrumentista. Chopin marca el punto de partida de una nueva senda: la obra de un compositor que ofrece al instrumento el fruto de su inspiración y que adapta la música, abandonada a la libertad del solista, a la técnica y modalidades del piano.

Chopin descubre, en efecto el verdadero potencial del piano para construir un mundo poético de melodía y color, inventando una forma de tocarlo a través de una nueva dinámica y una inédita digitación del teclado, explorando sus recursos tímbricos mediante la armonía, la amplitud, la sonoridad y el uso del pedal. Se muestra, en fin, como un personalísimo artista creador de su propia manera, de un original estilo, buscando una técnica y sonidos peculiares que no imita, sino que incita a ser imitado.

La trayectoria musical de Chopin germina durante el Romanticismo y, ciertamente, muchos de los rasgos de su biografía simbolizan este movimiento socio-cultural: su aire misterioso, su doloroso exilio de su Polonia natal, su inspiración atormentada, su carnal refinamiento, su cruel enfermedad y su temprana muerte...

Su predilección por las formas breves es también típicamente romántica. En la concepción de sus piezas de carácter evocador, lírico y espontáneo (el nocturno, la balada y los *impromptus*), en el proyecto de su obra más mundana y festiva (los valsos), en el planteamiento no convencional de los géneros clásicos (la sonata, el concierto, el preludio, la fantasía el *scherzo*), en la evocación poética de la ópera sentimental italiana (la *barcarola*) y, sobre todo, en la adopción y estilización de formas procedentes de la música popular polaca, en las que reivindica su profundo sentimiento patriótico (la polonesa o la *mazurca*), en Chopin manifiesta un marcado romanticismo musical y alumbra un estilo pleno de lirismo, de armonías audaces y transposiciones cromáticas que hacen del piano el instrumento capaz de expresar una infinita variedad de matices y tonalidades, sin apartarse de un irreprochable sentido de la inspiración, la concisión y la organización musical.

Paradójicamente, y a diferencia de otros compositores románticos, sus formas son abstractas, evitando la búsqueda de evocaciones extramusicales. Por ello, los escasos títulos que se han aplicado sus partituras no le pertenecen y, de hecho, la práctica totalidad de sus obras se designan estrictamente por su epígrafe, agrupándose numéricamente dentro de su género, aunque, en su mayoría, no fueran escritas de manera sucesiva.

Pese a que la precoz madurez artística en la música de Chopin hace difícil establecer etapas o adivinar una línea evolutiva cambiante desde su salida de Varsovia en 1830, es en su último período creativo cuando el dramatismo y las maneras impetuosas iniciales ceden el paso a una mayor concentración, a una notable moderación en el gesto y a un lirismo más profundo.

En este Concierto del excelente pianista Javier Perianes, tendremos la oportunidad de escuchar una variedad de estas formas musicales que, sin seguir un orden cronológico riguroso fueron escritas en una etapa relativamente madura de Chopin: la Berceuse op. 57, de 1843, la Barcarola Op. 60, de 1845 y la Balada Op.52 de 1842.

La Berceuse en re bemol mayor Op.57, es, sin duda, una de las obras maestras de los últimos años de Chopin. Fue dada para concierto, en primera audición, el 2 de Febrero de 1844, pero el compositor la revisó el verano siguiente en Nohant, siendo publicada finalmente, por Meissonier en 1845 y dedicada a su alumna Elise Gavard.

Se trata de una pieza llena de gracia y delicadeza, que, al decir de Adelaïde de Place: "por su rubato sutil parece concebida en la atmósfera de una improvisación mágica", "La mano izquierda es el director de orquesta" decía Chopin al respecto. El pedal juega también aquí un papel determinante. Sobre un fondo de berceuse ("canción de cuna") y en una larga suite de dieciseis variaciones se desarrolla una melodía transparente, primero dulce y acariciadora, animándose después en una ornamentación colmada de maravillosa fantasía del teclado, auténtico reto para el intérprete y sólo asequible a pianistas virtuosos. Chopin exigía el acabalgamiento de los dedos 3º, 4º y 5º, digitación insólita que pareció revolucionaria en la época. La obra finaliza como un murmullo impalpable.

La Barcarola en fa sostenido mayor Op. 60 es una de las obras más modernas de Chopin en el plano armónico y más teñidas de italianismo, aunque según André Coeuroy, "no de ese italianismo formal relacionado con la ópera y de florituras", sino a un italianismo sublimado "ligado a la vida del corazón". Por su carácter medios expresivos y evidentes analogías hay quienes la han calificado como "el mejor nocturno de Chopin" pero

realmente su título lo justifica ese aire de gran canción mediterránea que posee de principio a fin, de un lirismo radiante y, al propio tiempo, gracioso y robusto, ante el que André Guide, siguiendo a Nietzsche, se confiesa tentado de considerarla como la cúspide de toda la producción chopiniana. A partir de la introducción, esta música no cesa de cantar pero no sólo la melodía sino también el acompañamiento de una sabrosa textura polifónica. Guide acertó a ver en ella la exaltación de la alegría y la languidez latente en esa misma exaltación. Hay que destacar que sus momentos más gozosos corresponden a pasajes de matiz dinámico muy moderado, como los compases 78-83 (*dolce sfogato*).

Aunque basada en la sencilla forma A-B-A la pieza tiene tal abundancia de sutilezas formales que no se echa en falta su armazón. Por otra parte constituye la quintaesencia de la armonía chopiniana y por lo que respecta a la escritura pianística hay que señalar que está al servicio del sentido contrapuntístico que preside la obra.

La "Balada" no ha sido nunca puesta en una forma musical bien definida aunque la etimología de la palabra, procedente del italiano "ballare" (bailar), le adjudica un cierto carácter de canción danzante. En su origen la "balada" era pues una pieza vocal refinada y, en realidad, es Chopin quien por vez primera da este título a una composición musical que procedería, según la descripción de Étienne Roger, "de la canción, del rondó, de la sonata y de las variaciones". En el siglo XIX, a continuación de Chopin, la Balada adoptará un carácter lírico, sin perder un aspecto general narrativo. **La Balada en fa menor Op.52**, la 4ª y última del género escrita por Chopin, parece haber sido compuesta en 1842 siendo publicada en Leipzig y París (por Schlesinger), en el año siguiente y dedicada a la Baronesa Charlotte de Rothschild. Por su inspiración y su elocuencia es, ciertamente, una extraordinaria obra de arte y por la originalidad de sus motivos y la riqueza de su armonía una página patética bastante apasionada y triste, casi suplicante, en la que Alfred Cortot ve "una suntuosidad armónica y un refinamiento de la escritura muy significativo de una nueva orientación del estilo de Chopin", que, de continuar así, se habría adelantado en sus próximas obras al impresionismo musical francés que llegaría poco más tarde.

La Balada se abre *Andante con moto* con unos compases de introducción sobre un motivo de un lirismo tierno y nostálgico que reaparece en el centro de la obra. El primer tema "*mezzo voce*" tiene el carácter expresivo de un tema de Nocturno. A continuación largos acordes apoyados sobre poderosas octavas, conducen a la reexposición del tema, transformado en su línea melódica. Un gracioso *Accelerando* lleva al segundo tema expuesto sobre un ritmo calmado de barcarola,

después todo se anima con un brío vertiginoso que se tranquilizará con el retorno de las tiernas inflexiones de la introducción pero en la tonalidad de *la mayor* y que se desvanecen como en un sueño sobre una cadencia *dolcissimo* y sobre ligeros arpeggios aéreos escritos en pequeñas notas. Un sorprendente canon primero a dos luego a tres voces se encadena inmediatamente bajo los elementos del primer tema que adoptan un carácter inquieto y atormentado pero que se desarrollan y transforman enseguida en un remolino de alegres triolets. El segundo tema participa también en esta explosión sonora que se expande suntuosamente hasta tres grandes acordes *fortissimo*, interrogativos, prolongados por dos silencios y un punto de órgano. A esta interrogante responden pesadamente cinco acordes largos y claros que parecen marcar el comienzo de la coda en un tumulto lleno de vitalidad, con lo que la balada que había comenzado como en el sueño, acaba en un caluroso entusiasmo.

DEBUSSY, CLAUDE (*Sanint-Germain-en Leye, 1862 – París, 1918*)

Clair de lune (n° 3 *Suite Bergamasque*)

L'isle joyeuse

Les sons et les parfums (Preludio no. 4 Libro I)

El piano ocupa una posición privilegiada en la creación debussyana. En la línea de los grandes pianistas-compositores, Debussy se inscribe naturalmente como sucesor de Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin y Liszt y si se sitúa por delante de Bartók, Prokofiev y Messiaen, autores también de una amplia producción pianística, es porque su importante y revolucionaria obra para teclado merece ocupar ese lugar privilegiado en la Historia de la Música. También es digno de destacar que entre todos sus colegas citados, Debussy afirmó su personalidad creadora al piano, mucho más tarde que en otros dominios de la composición musical. Tanto por la calidad como por la cantidad, su obra pianística es, por ello, esencialmente, de madurez. Margueritte Lang, que tuvo el privilegio de trabajar una gran parte de la obra de Debussy, en una época en la que estaba ya gravemente enfermo, da una descripción precisa de la naturaleza y de la forma de interpretar debussysta: “*¡Cómo olvidar la ternura, la caricia, la profundidad de su tocar!. Al mismo tiempo que se deslizaba con una dulzura tan penetrante sobre su piano, le golpeaba obteniendo acentos de una extraordinaria potencia expresiva. Tocaba casi siempre a media luz pero con una sonoridad plena e intensa*”, sin ninguna dureza de ataque, como Chopin. La escala de sus matices iba del triple *pianissimo* al *forte*, sin llegar jamás a sonoridades desordenadas ni perder la sutilidad

de las armonías". Tal como Chopin consideraba el arte del pedal como una suerte de respiración". Y Marguerite Lang insiste largamente sobre dos puntos capitales de su manera de interpretar: "la presión no solamente continua sino profunda de la mano y la adherencia total al piano, todo opuesto al ataque lisztiano en el que "las manos deben estar más en el aire que sobre las teclas", lo que significa que los acordes deben fijarse antes del contacto material con el piano". En Debussy, al contrario, los acordes nacen precisamente, de este contacto. "A la violación imperiosa de Liszt, se opone la posesión íntima y amorosa propia de Debussy, como de Chopin". Y Marguerite Lang concluye con esta fórmula impresionante y justa: "Cuando Schumann exclama" ¡quisiera hacer estallar mi piano!", Debussy, en voz baja, recomienda solamente: " ¡dejadle hablar!".

Si bien Debussy introduce en la música occidental un concepto nuevo del tiempo musical, se aproxima igualmente a los músicos del Oriente, por su preocupación del fenómeno propiamente sonoro y por su aproximación muy concreta de la música, concediendo como ellos, una importancia primordial a la cualidad del sonido.

En 1888 Debussy realizó un primer viaje a Bayreuth del que regresará un acérrimo wagneriano (aunque no por mucho tiempo) y en 1889 se le revelan las músicas de Extremo Oriente en el curso de la Exposición Universal y, ese mismo año, se asombra con la partitura de *Boris Gudonov* de Moussorsky.

Es 1894 el año que marca la entrada (triumfal) de Debussy en la "vida pública" a partir del estreno del "*Prelude à l'après-midi d'un faune*" ("Preludio en la tarde de un fauno") que, hasta la creación de "*Pelléas y Mélisande*" consagra la celebridad del compositor y mejora su situación material, en sus comienzos precaria, (en este caso gracias también a su colaboración con la publicación la "*Revue blanche*"). De este período, que coincide, precisamente, con el éxito clamoroso de los "*Nocturnos*", datan sus primeras piezas notables para teclado entre las que destaca una obra maestra: "*Pour le piano*". A partir de 1903 y con el desahogo espiritual que le procuró su separación y nuevo matrimonio, comienzan los grandes años volcados enteramente al trabajo de los que surgen obras como "*La mer*" ("El mar"), para orquesta, a laque sigue después "*Images*" ("Imágenes"), pero también páginas de música vocal ("*Trois Chansons de France*", la segunda parte de "*Fêtes galantes*" (fiestas galantes), *Le Promenoir des deux amants*" ("El paseo de los dos amantes") y, sobre todo, una parte importante de la música para piano. Hacia 1910 surgen las primeras manifestaciones de una enfermedad cancerígena que acabará con su vida, aún a costa de dos penosas operaciones, antes de finalizar la Primera Guerra Mundial, pese a lo cual no cesará de componer, indiferente

a la incomprensión de sus contemporáneos, continuando una trayectoria solitaria, con obras como como el ballet "*Jeux*" ("Juegos") o las últimas piezas para piano.

Con la "*Suite bergamasque*", cuya primera redacción se remonta, aproximadamente, a 1890, Debussy se expresa por primera vez al piano, en particular en lo concerniente a la armonía en un lenguaje musical nuevo y personal. La Suite, que toma su nombre de las máscaras de la *Commedia dell'Arte* de la ciudad italiana de Bérgamo, e inspirada en las "*Fêtes galantes*" de Verlaine que, durante mucho tiempo, fue una obra abierta, está, actualmente dividida en cuatro piezas: un Preludio, un Minueto, el "*Clair de lune*" ("claro de luna", posiblemente la página más popular de Debussy) y una dinámica y contrastante danza "*Passapied*". No es difícil advertir en cada una de las cuatro secciones, la atracción que en un momento dado sintiera el compositor por la luminosidad del arte lírico italiano, sin embargo y, a pesar de pertenecer esta obra a su primera época se manifiesta ya en ella la firma y personalidad del compositor, cuyo espíritu creador aportaría a la Historia el nuevo concepto armónico-sonoro que se definiría como "impresionismo musical", si bien no resulte muy acertada la traslación de ese movimiento pictórico a la música, por la dificultad de establecer puntos de contacto entre ambas ramas del Arte. Si se exceptúa la coincidencia cronológica en la que surgieron ambas corrientes artísticas sólo puede señalarse un elemento común: recrear una impresión general, una imagen fugaz sin atender al detalle. Para ello el músico se sirve de la llamada "paleta de los sonidos" y emplea los diferentes timbres de un instrumento o de una orquesta del mismo modo que el pintor utiliza los colores y las formas para recrear una visión general. Se podría decir por lo tanto que la llamada "música impresionista" es el "arte de las sensaciones".

Aunque escrita en 1890 la "*Suite bergamasque*" no fue publicada hasta 1905, a pesar de que el autor no quería que viese la luz, en ese momento, pues creía que esta obra de juventud, estaba muy por debajo de otras muchas composiciones suyas de un período posterior, que consideraba mucho más maduro.

"*L'Isle joyeuse*" (La "Isla alegre"), escrita en 1904 es una pequeña pieza, claramente impresionista, la evocación de una maravillosa y delicada poesía, servida por una escritura pianística de una excepcional suntuosidad y que, al parecer, se habría inspirado en el cuadro de Watteau: "*L'Embarquement para Cythère*" ("El embarque para Citera"), aunque realmente se trata de Jersey, la isla de los amores triunfantes de Debussy y de la que vendría a ser su segunda esposa, Emma Bardac. La partitura fue "pasada a limpio" el 5 de Agosto de 1904 en Saint Hélier

(Jersey) el 5 de Agosto de 1904, poco tiempo después de su comienzo. El músico era consciente de haber compuesto una página excepcional, en lo concerniente a su escritura pianística, de unos rasgos amplios y originales, de complicada técnica virtuosista y plena de optimismo, como corresponde al momento de su vida (quizá influido por su gran amor a Emma Bardac, lleno de jovialidad y ardor casi juvenil). Con sus doscientos cincuenta compases y sus trece páginas, es la más desarrollada de todas las partituras para piano de Debussy y, además, de un compositor en un excepcional estado de extroversión en la que utiliza como una opcional rareza en su obra para piano la tonalidad de *La mayor*.

Agrupados en dos libros los veinticuatro **Preludios** son el fruto de la alta madurez musical de Debussy y la desembocadura natural de la marcha creadora inaugurada con "*Estampes*" y proseguida con "*Images*". La única obra importante para piano que le sucederá será la colección de doce *Estudios*, verdadero testamento pianístico del músico. Estos *Preludios* tienen un objetivo muy diferente de los de Chopin y no pueden por ello compararse. En el compositor polaco son impresionantes resúmenes de estados del alma, instantáneas psicológicas iluminando bruscamente el subconsciente sorprendido. En el francés, por el contrario, se trata de evocaciones destinadas a proporcionar una atmósfera, a crear un estado de sensibilidad y de receptividad propicio a la identificación del oyente, con el tema escogido, paisaje o personaje; es, pues, una equivalencia sonora del sujeto. De este modo del realismo poético de "*Images*" ("*Imágenes*") se pasa al plano más abstracto de un simbolismo musical. Esto explica porqué los Preludios de Chopin, no llevan títulos a diferencia de los de Debussy que, sin embargo, en cada ocasión, no revela su pretexto hasta el final de la pieza y así está indicado expresamente, en la partitura lo que, lejos de ser una frivolidad tipográfica, es una práctica útil que sirve para revelar la verdadera esencia de las piezas.

Vladimir Jankélévitch ha establecido con precisión la esencia del prelude debussysta en el que ve el cuadro formal por excelencia del músico: "El estatismo y la fobia del desarrollo discursivo han encontrado en el prelude su forma privilegiada. El prelude es el prólogo eterno de un propósito que jamás tendría porvenir". Con raras excepciones, los Preludios son de dimensiones más restringidas que las Estampas o las Imágenes y los fragmentos de ejecución brillante y de virtuosismo son también más raros. El doble ciclo de los veinticuatro *Preludios* cubre casi todas las tonalidades mayores y menores, aunque favoreciendo alguna como *do mayor* que aparece cuatro veces y *re bemol mayor* que está presente en tres piezas. La variedad de las estructuras formales corresponde a la de sus climas expresivos y, en este sentido los Preludios, verdadero microcosmos

debussysta no ignoran ninguna de las grandes corrientes de inspiración del compositor. Los paisajes son el motivo más numeroso, sobre todo los terrestres ("*Les sons et les parfums*" -los sonos y los perfumes-, "*Des pas sur la neige*" -pasos sobre la nieve-, "*Ce qu'a vu le vent d'Ouest*" -Lo que ha visto el viento del Oeste-), aunque también referentes al mar ("*La cathedrale engloutie*" -La catedral engullida-) o al aire ("*Brouillards*" -Nieblas-).

El Libro Primero de **Preludios** fue escrito en un tiempo muy breve: de Diciembre de 1909 a Febrero de 1910, estando fechadas la mayor parte de sus piezas. Por el contrario, el Libro II se escalona a lo largo de tres años (1910-1912), durante los cuales se alumbraron algunas otras obras mayores ("*El martirio de San Sebastián*", "*Jeux*" -Juegos-), etc... lo que justifica en este segundo ciclo una calidad más constante, al reservar el compositor, para la recopilación, las piezas que le satisfacían plenamente. No obstante, y al margen de algún fallo menor y puntual, el Libro I, rebosa también de páginas bellas y resulta de más fácil acceso que el segundo a lo que, posiblemente debe, según Tranchefort que "*haya conocido una mayor popularidad, al menos hasta estos últimos años*" si bien, de hecho, hay que destacar que ambas colecciones constituyen un todo indisoluble. La génesis de los doce Preludios del Libro II es mucho más difícil de establecer, pues como hemos indicado anteriormente parecen haber sido compuestos a intervalos bastante largos durante los tres años comprendidos entre 1910 y 1912 sin que sea posible precisar prioridades. Se sabe solamente que "*La terrasse des audiences du clair de lune*" (La terraza de las audiencias del claro de luna) está fechada en diciembre de 1912 y que se trata, cronológicamente, de la última de las doce piezas escrita, justamente, cuando acababa de finalizar "*Jeux*" (Juegos). Extrañamente los detalles de las primeras audiciones públicas de estos Preludios son bastante oscuros. Se sabe que el pianista español Ricardo Viñes tocó "*Les Fées sont d'exquises danseuses*" ("*Las hadas son deliciosas bailarinas*"), "*La terrasse des audiences du clair de lune*" ("La terraza de las audiencias del claro de luna") y "*Feux d'artifice*" ("Fuegos artificiales"), en una velada de la Société National, el 5 de abril de 1913 y que el propio Debussy presentó "*Canope*" y el "*Homenaje a S. Pickwick*" el 19 de junio siguiente, persistiendo el misterio sobre el origen y destino de las restantes piezas.

"*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*" ("*Los sonidos y los perfumes vuelven con el aire del atardecer*"), es el título del suave y discreto (*Animé, aussi légèrement que possible*, "Animado, tan ligeramente como sea posible), aunque furtivo y un tanto misterioso **4º Preludio del Libro I**, escrito en la tonalidad de *mi* bemol menor, en 4/4 que, inspirado en el verso homónimo, célebre y armonioso de Charles Baudelaire representa

la primera obra maestra de este primer volumen y una de las cimas compositivas del músico. En él "se respira una atmósfera voluptuosa y un poco empalagosa, como ciertos olores de hierba o de madre selva, con esa ternura armónica de tan extraño color que recorre la pieza a la manera de un *ostinato*" (*Harry Halbreich & François-René Tranchefort "Guide de la musique de piano et de clavecín". Ed Fayard, 1987*). Para finalizar, de acuerdo con John Gillespie, "los veinticuatro Preludios revelan el genio de Debussy guiado por una sólida técnica y una sincera expresión que resulta no sólo convincente sino altamente satisfactoria".



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Lunes, 14 de abril 2014

GAUTIER CAPUÇON, violonchelo
FRANK BRALEY, piano

Avance de programación curso 2013-2014

Martes, 29 de abril 2014

JANINE JANSEN, violín
ITAMAR GOLAN, piano

Lunes, 5 de mayo 2014

CUARTETO CASALS

Viernes, 23 de mayo 2014

Premio de la Sociedad de Conciertos

Miércoles, 11 de junio 2014

ANDRÁS SCHIFF, piano

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance de programación curso 2014-2015

Miércoles, 15 de octubre 2014	SABINE MEYER - TRÍO DI CLARONE
Lunes, 27 de octubre 2014	BORIS BELKIN, violín GEORGES PLUDERMACHER, piano
Viernes, 7 de noviembre 2014	TRÍO FAUST-MELNIKOV-QUEYRAS
Martes, 25 de noviembre 2014	JOSHUA BELL, violín ALESSIO BAX, piano
Jueves, 11 de diciembre 2014	CHRISTIAN ZACHARIAS, piano
Lunes, 22 de diciembre 2014	TRÍO SIBELIUS
Miércoles, 14 de enero 2015	NIKOLÁI LUGANSKY, piano
Lunes, 26 de enero 2015	THE TALLIS SCHOLARS AND PETER PHILLIPS
Lunes, 9 de febrero 2015	MARIA JOAO PIRES, piano
Miércoles, 18 de febrero 2015	CUARTETO ARTEMIS
Martes, 3 de marzo 2015	GRIGORY SOKOLOV, piano
Jueves, 26 de marzo 2015	CUARTETO HAGEN
Miércoles, 22 de abril 2015	TRÍO CON PIANO PINCHAS ZUKERMAN, violín
Martes, 28 de abril 2015	CUARTETO BELCEA TILL FERNER, piano
Martes, 12 de mayo 2015	KIRILL GERSTEIN, piano
Martes, 19 de mayo 2015	SEPTETO S. MARTIN IN THE FIELDS

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com

